

On ne badine pas avec la mort

Entretien avec Gildas Milin, 30 septembre 2006

Frédérique Plain : La première chose qui me surprend par rapport à l'écriture de votre nouveau texte – Machine sans cible – c'est que vous l'avez écrit dans un laps de temps très court, et presque immédiatement sur la lancée de L'Homme de février, votre dernier spectacle. Y a-t-il continuité dans votre écriture entre ces deux dernières pièces ?

Gildas Milin : Avoir enchaîné ainsi sur l'écriture d'une nouvelle pièce est d'abord lié à la proposition du Festival d'Avignon. Je suis obligé d'écrire plus vite et donc autrement. Dans *L'Homme de février*, je n'avais écrit que des fragments, et c'est seulement dans le travail avec les acteurs que les fragments se sont organisés. Pour cette nouvelle pièce aussi, j'ai écrit par fragments.

F. P. : Qu'entendez-vous exactement quand vous parlez de « fragments » ?

G. M. : J'entends « fragments » pas dans le sens de segments ou de bouts à assembler, mais plus dans celui d'éléments qui n'ont ni début ni fin, et qui, du coup, créent une sorte de hors champ dans lequel le spectateur peut inventer des choses et reconstituer sa propre histoire.

F. P. : Dans la matière littéraire de ce nouveau texte, on retrouve donc des caractéristiques d'écriture de L'Homme de février ?

G. M. : Oui, mais ce qui est différent par rapport à *L'Homme de février*, c'est que l'on suit la fiction sur un mode beaucoup plus simple, beaucoup plus linéaire : une seule dimension, une seule soirée, un seul lieu. Cette fiction s'organise de façon discontinue à partir de fragments dont certains sont des dialogues, certains des chants très simples (des oratorios sans instruments), d'autres des textes que l'on pourrait qualifier de « multidimensionnels », dans le sens où ils pourraient être dits par des gens qui auraient accès à d'autres dimensions que les nôtres.

F. P. : On retrouve donc aussi dans Machine sans cible cette interrogation sur le multidimensionnel qui traversait tout L'Homme de février ?

G. M. : En fait, le lien entre les deux pièces se trouve dans une poursuite des questionnements sur la mécanique quantique et sur cette idée qu'il se passe des choses entre les personnes qui ne sont pas de l'ordre du mesurable. Quand on descend à l'échelle de l'infiniment petit, on se rend compte que tout perturbe tout, tout le monde perturbe tout le monde. Avec *L'Homme de février*, nous avons travaillé sur l'idée que les spectateurs perturbaient ce qu'ils regardaient et, que, au final, c'était par leur observation même qu'ils faisaient apparaître le réel qu'ils observaient.

Ce questionnement-là se poursuit dans *Machine sans cible*, avec l'idée d'aborder un seuil encore inférieur de la mécanique quantique : celui du non-mesurable, c'est-à-dire, tout ce qui se passe entre les personnes qui n'est pas de l'ordre du mesurable. J'utilise depuis longtemps, dans mon écriture, des outils scientifiques, et en même temps il y a toujours dans mes textes et dans mes spectacles un aspect sensible très fort. Les spectateurs, même quand ils n'ont pas compris – cela arrivait fréquemment pour *L'Homme de février*, par exemple – pour peu qu'ils aient aimé ce qu'on leur proposait, ont souvent le sentiment d'avoir *ressenti* au moins autant de choses que ce qu'ils ont *compris*. On rejoint ici la fameuse phrase de Brecht : « les histoires que l'on comprend, c'est qu'elles sont mal racontées » ou celle de Richard Feidman à la fin de ses conférences : « Si vous m'avez compris c'est que je n'ai pas été assez clair ». C'est à cet endroit-là que je continue à travailler avec ce nouveau projet, en y ajoutant une difficulté supplémentaire : celle de parler de l'amour et de l'intelligence. L'amour et l'intelligence sont deux choses qui m'animent : l'intelligence comme outil de mesure – au départ en tous cas –, et l'amour comme objet non-mesurable. Le point de départ de la pièce est la fiction d'une soirée où des gens parlent de l'amour et de l'intelligence. Vite, on va se rendre compte que tout cela est beaucoup plus désordonné et complexe, que l'intelligence appartient pour une part au non-mesurable, et que, inversement, l'amour, ou en tous cas ses effets, pourraient être mesurés.

F. P. : Chacun de vos spectacles semble proposer une interrogation du réel ou de la perception, à travers une expérimentation qui concerne autant les acteurs que les spectateurs, et qui utilise souvent des outils et des notions empruntés aux sciences. Pourrait-on dire que votre démarche artistique s'apparente à la démarche « expérimentale » d'une partie de la recherche scientifique ?

G. M. : Je pense que c'est exactement ça. Cette démarche est issue d'une extrême timidité que j'avais, et qui m'a obligé à essayer de comprendre quasiment scientifiquement ce qui se passait chez moi et chez les interprètes quand ils étaient sur un plateau. Aussi, les sciences sont devenues un outil inévitable. Elles sont partout, et c'est difficile pour moi de penser « théâtre contemporain » sans passer par du scientifique, du technologique ou du technique. Dans *Machine sans cible*, il est à nouveau question des sciences, de psychophysique, de paranormalité. Mais le pari est aussi de faire une pièce très émotionnelle, très simple, au fond.

F. P. : « Émotionnelle » ? Dans le sens où la pièce travaille sur l'émotion ? Crée l'émotion chez l'acteur, chez le spectateur ?

G. M. : Les deux, en fait. Les personnages sont des gens qui se livrent sur le sujet de l'amour et de l'intelligence, sur leurs expériences personnelles, et qui, dans la fiction, se trouvent dans des situations dans lesquelles ils vont faire des expériences et vivre des accidents qui vont susciter inévitablement des émotions chez les spectateurs. La

pièce mêle en quelque sorte la comédie et le film d'horreur : les gens parlent, s'amuse, se font peur avec des histoires de fantômes ou de morts-vivants... et d'un seul coup des morts-vivants arrivent réellement. Sauf qu'ici les morts-vivants sont remplacés par l'amour.

F. P. : Donc ils partent d'une sorte de réflexion sur l'amour et l'intelligence, et ensuite ils sont rattrapés par l'éprouvé de l'amour et de l'intelligence et quittent complètement la réflexion ?

G. M. : Oui, il y a un double trajet. Au départ, tout ça pourrait sembler un peu cérébral ou analytique... ces gens qui parlent de l'amour... Mais très vite on se rend compte que c'est très difficile d'en parler, en fait. Au début de la pièce on assiste à une sorte de séance d'enregistrement où les gens sont sensés dire ce qu'ils éprouvent, et c'est difficile, donc il y a déjà de l'éprouvé dans cette difficulté-là. Le dialogue consiste à demander s'il y a des ponts entre l'amour et l'intelligence. Certains pensent qu'il n'y a aucun lien parce que l'amour appartiendrait à quelque chose d'impalpable, et l'intelligence serait de l'ordre du fait d'ordonner les choses ; pour d'autres la frontière est plus floue ; et pour la personne qui invite – le personnage principal –, l'amour et l'intelligence sont la même chose, exactement la même nature de ressenti. Aimer, c'est être intelligent, et être intelligent, c'est aimer... pour lui. Évidemment il ne parle pas d'une intelligence stratégique, machiavélique...

F. P. : Mais qu'est-ce qu'il entend exactement par « être intelligent » ?

G. M. : Dans ce sens, cela voudrait dire être capable de « se déconditionner », de se « déprogrammer » en quelque sorte. Quand, par exemple, on est victime d'une agression dans la rue, on a tendance à réagir en fonction de notre propre structure : nos peurs, nos angoisses, nos modes de protection. Si on est quelqu'un de très inhibé, on ne réagira peut-être pas, si on est très agressif, on pourra rendre l'agression donnant donnant... On aura tous un nombre de possibilités de réaction liées à notre mémoire. Mais si, dans l'instant de l'agression, on se dit : « Bon. Ma mémoire me dit que je devrais réagir comme ça... mais si je faisais autrement ? Qui est cette personne qui m'agresse ? Quelle heure est-il ? Quel jour on est ? À quoi ça correspond ? » – ce qui ne dure que quelques millièmes de secondes – on commence à se « déprogrammer ». Ce déconditionnement, qui consiste à regarder ce qui nous arrive tel qu'il nous apparaît – non pas tel qu'il est parce qu'on ne sait pas, au fond, ce que sont les choses en elles-mêmes –, c'est déjà de l'amour. On échappe à son passé, à sa structure, à son système de peurs, de jugement : c'est-à-dire, on aime suffisamment, ou on est suffisamment perméable à l'inconnu. Et, c'est là qu'on peut évoluer, parce qu'on entre en intelligence avec un nouveau cas de figure. Donc, il faut de l'amour pour devenir plus intelligent, et inversement. Ce personnage fait donc coïncider totalement l'amour et l'intelligence. Autre exemple : notre outil de jugement – notre mémoire – nous explique souvent combien la personne avec laquelle on vit nous

pose problème. Et quand, de temps en temps, cet outil de mesure ne fonctionne plus, on regarde alors la personne vraiment telle qu'elle nous apparaît, et c'est un regard d'amour. Ce personnage défend cette idée du lien entre l'amour et l'intelligence et les fait coïncider aussi avec un état : le calme. Contrairement à ce qui se passe dans la passion, calme, intelligence et amour iraient de pair, pour lui. Mais en même temps il ne fait aucun procès aux sentiments qu'on pourrait qualifier de « programmeurs », la peur, la colère, etc. La peur est très utile, sans elle on pourrait vite tomber d'une falaise et se fracasser le crâne.

F. P. : Vous avez évoqué des fragments du texte issus de personnages parlant depuis d'autres dimensions. Comment s'insèrent-ils dans cette fable principale, dans cette discussion sur l'amour et l'intelligence ?

G. M. : Les vivants et les morts. C'est le sujet de la pièce, en fait, mais on ne le découvre qu'à la fin, quand quelqu'un est pris d'une peur panique à l'idée qu'une amie très chère meure. D'un seul coup, elle est là, elle lui apparaît sous une forme holographique, ou sous forme de sensation, et il lui explique comment rester parmi les vivants. J'interroge cette porosité de la frontière entre les vivants et les morts.

F. P. : Dans L'Homme de février, avec l'idée de la chambre de mesure quantique, on retrouvait déjà cette interrogation sur la mort.

G. M. : Force est de constater qu'au théâtre, et au cinéma, il y a beaucoup de fantômes. Shakespeare, par exemple. Et toujours les fantômes viennent délivrer un message pour aider les vivants. Et souvent ils sont très efficaces : quelque chose travaille chez les vivants quand les morts prennent la parole, au théâtre particulièrement.

F. P. : Et vous n'avez pas peur que l'on fasse l'amalgame entre ce personnage principal, qui en plus veut écrire une pièce, et vous, l'auteur ?

G. M. : C'est possible, mais c'est un faux débat. Si on est auteur, c'est bien parce que l'on déverse quelque chose qui est de l'ordre de l'excès et qui s'exprime dans et par l'écriture. Mais je ne parle pas de moi. J'éprouve toujours le besoin d'écrire des fictions. Mais évidemment, je parle de ce qui m'anime. C'est sûr que ce personnage ultra-protégé, qui a besoin d'être totalement bouleversé pour arriver à se connecter à lui-même, à cet endroit-là de lui, pour pouvoir ensuite, après l'orage, ressentir cette paix et ce calme, c'est pour une bonne part moi, il n'y a pas de doute.

F. P. : Étant vous-même acteur, vous n'envisagez pas de jouer le personnage principal. Toutefois cette interrogation de vous-même à travers l'écriture et le théâtre, est-ce une chose récurrente chez vous ?

G. M. : Oui. Mes pièces sont très différentes mais reflètent mon trajet personnel. Au point de départ de chaque pièce, on trouve toujours une introspection, et un questionnement profond sur l'objet même du théâtre, alors que dans la forme et dans les sujets abordés, les univers sont très différents. Quelque chose de profondément intime est toujours livré dans les fictions.

C'est curieux, parce que ça fait très longtemps que je me dis : « essaie d'écrire simplement sur ça : les émotions qui nous traversent, l'amour, etc. » C'est une sorte de risque que je prends dans cette nouvelle pièce et qui coïncide avec quelque chose que je voulais faire depuis longtemps.

F. P. : Vous avez l'impression de prendre plus de risques avec Machine sans cible qu'avec L'Homme de février, par exemple ?

G. M. : Je prenais un risque avec *L'Homme de février* sur des questions de forme. Dans le fond, les gens qui s'intéressent au propos scientifique que je soulevais pouvaient vite se rendre compte que tout cela était outillé, étayé, solide, etc.

F. P. : À priori, l'amour et l'intelligence pourrait sembler un thème beaucoup plus immédiatement proche de chacun, que les multi-dimensions. Cela semble plus quotidien.

G. M. : Et la forme est presque classique : cette fiction linéaire, les dialogues...

F. P. : Oui, mais du coup, j'en reviens à ma question : pourquoi avez-vous l'impression de prendre plus de risque avec Machine sans cible ?

G. M. : C'est un autre risque. Je suis peut-être moi-même quelqu'un qui a passé beaucoup de son temps à se protéger et à mettre un filtre de sérieux sur ce qu'il faisait. Avec *L'Homme de février* déjà, un filtre de sérieux sautait, et on était dans une comédie. Là, à mon avis, le filtre de sérieux saute complètement ! Ça m'effraie de manipuler ces matériaux-là parce que je sais que cela correspond exactement aux instruments de la rentabilité du moment. On est loin d'un théâtre fusionnel ou communiel avec *Machine sans cible*, mais ces thèmes et cette forme réunissent plus les gens, divisent moins le public que ceux sur lesquels je travaillais avant. Donc, c'est délicat à manier. Jusque-là, je me suis toujours acharné à plutôt diviser le public. Un public divisé me semble plus vivant, plus au travail, plus acteur, qu'un public unifié de façon massive autour d'une histoire, où tout le monde est content à la sortie. Mais en même temps cette pièce fouille des éléments de ma nature, dans le sens où je suis un sentimental, d'une certaine manière.

F. P. : Il me semble que jusque-là, vous avez été très sensible, dans votre travail, à une démarche réunissant acteurs et spectateurs, pendant le temps de la représentation dans une sorte de « communauté théâtrale » soumise à expériences. Comment intervient alors cette idée de « diviser » le public ?

G. M. : Je ne fais pas des spectacles dans le but de diviser le public. Cette communauté du vécu de la représentation existe et est très importante, mais comme dirait Marie-José Mondzain, « commun n'est pas comme un », c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une masse, d'une unité. On sait en revanche, qu'il existe des codes, dans le sport, dans la musique, dans un certain nombre de spectacles, dont la visée est que tout le monde tape des mains en même temps. Ce qui m'intéresse n'est pas ce genre de visée unitaire, mais plutôt de vivre quelque chose avec les spectateurs, en laissant à chacun d'entre eux la possibilité de le vivre différemment de son voisin. Quand je dis « diviser », ce n'est pas dans le sens de créer un schisme entre deux factions dans le public, mais plutôt de laisser la possibilité à chacun des spectateurs de vivre le spectacle de façon singulière. Quand on joue avec des choses plus émotionnelles, on travaille avec des éléments qui peuvent créer de la communion. Tout un pan du théâtre travaille à ça. J'ai envie d'y travailler aussi, mais en maintenant des écarts par rapport à cette visée communelle.

F. P. : Ce que vous décrivez de cette nouvelle pièce me donne l'impression d'y retrouver l'essentiel de ce qui fait votre recherche depuis quelques temps, mais sous une forme plus concentrée, plus unifiée, moins atomisée, que dans L'Homme de février, par exemple.

G. M. : Oui, l'atomisation était très présente dans *L'Homme de février* parce qu'elle représentait une vision du monde. L'idée était de savoir si le théâtre pouvait rendre compte du fait qu'on était à la fois vraiment dans aucune dimension et en même temps dans plusieurs à l'infini, ce qui est peut-être une réalité. Là, je pars de la démarche inverse, qui consisterait à focaliser sur une seule dimension. La pièce se pose, cette fois. Mais pendant l'écriture, j'étais très agi, pourtant, par de la confusion et de l'effolement. Sans doute parce que quelque chose en moi devait résister très fort au fait de livrer des « grands sentiments ». J'ai toujours beaucoup de mal, d'ailleurs, à lire le dernier passage de la pièce, quand le personnage principal fait sa déclaration. Il est écrit, mais je ne l'ai jamais lu à voix haute. Je sais que, quand je vais le faire, je vais avoir du mal à le dire.

F. P. : Vous avez relu des passages célèbres de déclaration d'amour dans le théâtre ? Je pense, par exemple, à la déclaration de Ruy Blas, ou à Claudel...

G. M. : Non, pas spécifiquement, mais j'y pense. Ce passage de Ruy Blas, c'est sublime. Charlie Chaplin, Claudel, Musset dans *On ne badine pas avec l'amour...* (il cite Perdican : « J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ait vécu, et non pas un être factice, crée par mon orgueil et mon ennui ».) Ce sont des textes incroyables. J'adore ça. Quelque chose de cette nature est poursuivie dans cette pièce.

F. P. : Et il y a à nouveau de la musique ?

G. M. : Du chant peut-être, mais pas d'instruments... mais c'est très hypothétique pour l'instant. Je ne suis pas sûr qu'il faille chanter. En revanche il y aura des décalages entre des situations qui sont extrêmement réalistes et la façon de les jouer. À certains moments, on sera vraiment collés au réalisme, et à d'autres, ce sera presque dansé, par exemple. J'ai envie de continuer à interroger la porosité qui gagne entre le théâtre, la danse, la musique, les sons. Sur *L'Homme de février*, beaucoup de gens de la danse ont été sensibles à ce travail.

F. P. : Un autre thème récurrent de votre écriture, avec celui de l'expérience scientifique, pourrait être celui de l'enquête – les deux étant liés, d'ailleurs. On retrouve presque dans chaque pièce un personnage qui fait une enquête : Anna Adviso dans Anthropozoo, Vincent le directeur du F.A.S.S. dans L'Homme de février, et maintenant ce personnage principal qui, en quelque sorte fait une « enquête » sur l'amour et l'intelligence, sur l'adéquation de soi à soi. Quelle est votre quête ?

G. M. : C'est vrai... je ne sais pas. En tous cas, je cherche sans doute à faire partie des vivants. Dans la pièce, il y a un tout petit glissement à la fin, quand le personnage cherche à savoir comment cette femme qui lui est proche pourrait rester parmi les vivants : il se dit finalement que lui aussi veut en faire partie. En essayant de chercher un moyen de la faire rester dans la vie, il se rappelle que ce qu'il veut le plus au monde, ce qu'il cherche au fond depuis toujours, c'est s'ancrer parmi les vivants.

F. P. : Et, pour lui, qu'est-ce que « faire partie des vivants » ?

G. M. : Le cœur de la pièce est peut-être là, dans le fait qu'il se rend compte qu'il ne sait pas précisément ce qu'est « être vivant », mais qu'il veut vivre, faire partie de la vie. Cela coïncide avec un des thèmes du tout début de la pièce, dans le premier texte. J'ai souvent pensé que le monde était une scène très bien faite : on ne sait pas où est le metteur en scène, on ne sait pas si on agit ou pas, et très vite on se dit : « agissons, et si possible faisons des actes un peu importants, reconnus, etc. ». Mais depuis quelques temps, je me dis que la meilleure façon d'agir n'est pas là, que la façon la plus puissante d'agir c'est de goûter la vie, de l'apprécier, d'en jouir. Finalement, celui qui est capable d'apprécier la vie est probablement le plus grand acteur possible des vivants. Peut-être qu'à la fin de la pièce ce personnage « goûte » le miracle, la préciosité de la vie. Et c'est à ce moment-là qu'on est le plus acteur ; mais tous les jours, ce n'est pas facile... Peut-être que les grands accidents qu'on a, ou qui arrivent à des gens qu'on aime, nous rappellent à l'idée que tout est là. On s'est fait cette promesse « un jour je serais heureux, un jour je serais en paix, etc. », qui remonte à l'enfance, ou à n'importe quelle période de la vie, et on l'oublie, aussi parce qu'on nous apprend « tu seras heureux parce que tu feras ça ou ci, que tu auras telle réussite, telle voiture, etc. ». Et c'est au moment où l'on est sur le point de perdre l'essentiel, qu'on se dit : « Mais au fond, j'avais tout, tout était là ». Il faudrait juste s'en rendre compte, et pouvoir le goûter.

Je suis aussi très traversé par la réalité du fait que les sciences, des sujets aussi importants que l'amour et l'intelligence, le quotidien, le paranormal, tout le champ de la médecine, la psychiatrie, les techniques de réparation, tout ça, en ce moment, commence à dialoguer. Les gens, pour leur travail spécifique, vont glaner des informations chez les autres, des ponts sont dressés. La pièce parle de ça aussi, sans le dire de façon explicite. Les personnages sont très intrigués par l'histoire du robot, par l'expérimentation. Ça pose aussi la question de la communauté : que partage-t-on ? Quelles informations fait-on circuler entre nous ? Qu'est-ce qu'on vit ensemble ? Tous ces mouvements un peu alternatifs, répertoriés ou non, sont aussi un écho de notre époque. Les gens ont besoin de se croiser. Cela m'est arrivé quelques fois de me retrouver dans des soirées, et de discuter avec des gens que je ne connaissais pas du tout, et on sort souvent en se disant : « Qu'est-ce que c'était bien ! on devrait faire ça plus souvent, etc. ».

Propos recueillis et retranscrits par Frédérique Plain, septembre 2006.